

Do homem selvagem ao índio brasileiro: a construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos

Maria José Goulão

(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)

GOULÃO, Maria José – *Do homem selvagem ao índio brasileiro: a construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos*. In: A Carta de Pero Vaz de Caminha: documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 2000. p. 173- 195.

A representação da alteridade civilizacional na arte portuguesa anterior à época dos descobrimentos baseia-se não na experiência do real, mas sim em imagens mentais que se constituem em uma reserva cultural inesgotável, espécie de floresta de mitos e símbolos, de remotíssimas origens.

O imaginário medieval estava povoado de referências a seres fabulosos, cuja origem se encontra em obras de história natural, cosmologias, crónicas e enciclopédias, conhecidas genericamente como as *Maravilhas do Oriente*. Heródoto, Plínio ou Martianus Capella foram alguns dos autores que forneceram descrições minuciosas das raças monstruosas, descrições essas retomadas e desenvolvidas mais tarde por Santo Agostinho, Santo Isidoro de Sevilha, Rabão Mauro, Vicente de Beauvais, Rogério Bacon, Marco Polo ou Sir John Mandeville, cuja obra *O livro das maravilhas do mundo* foi a que mais circulou, conhecendo-se delas trezentas cópias manuscritas e cerca de noventa edições do século XVI.

A antropologia monstruosa, aceite durante toda a Idade Média, considerava esses seres fantásticos como uma "anomalia normal", um desvio da natureza, e nunca como uma transgressão da ordem natural (cf. López, 1988, p. 54). É como filhos de Adão que Santo Agostinho os apresenta em *A Cidade de Deus* (liv. XVI, cap. VIII, 1 e 2); de igual forma, esse "mundo paralelo" de seres fantásticos, representando as raças de povos desconhecidos que povoariam outras regiões do globo, surge no tímpano da igreja de Santa Madalena de Vézelay, sob a proteção divina, constituindo um dos exemplos iconográficos mais impressionantes que se conservam. No exemplo de Vézelay, vemos como a mentalidade cristã aceitou a antropologia monstruosa, integrando-a numa visão ecuménica, à qual são convocados todos os homens, mesmo os que têm formas estranhas.

O mito do homem selvagem

Dentre as várias criaturas que povoaram a imaginação medieval, o *homem selvagem*, ou *homem silvestre*, arquétipo mítico por excelência, tornou-se uma

referência constante na criação literária e artística. Nas epopeias, romances e alegorias, bem como no folclore, é sistematicamente apresentado como uma criatura violenta, agressiva, dotada de poucas capacidades racionais, incapaz de falar, desprovida do conhecimento de Deus e dando livre curso aos seus desejos sensuais.

Esse ser primitivo, herético e irracional torna-se, por sua natureza intrínseca, objeto de ansiedade numa sociedade dominada pelos valores da religião e da ordem. Enquanto conceito abstrato, definidor e exemplificador da "não-civilização", contrapunha-se pela negativa aos padrões de cultura vigentes e estandardizados, servindo, como paradigma antitético, para dignificar o modo de vida do homem medieval, considerado superior.

Mas a interpretação iconográfica do *homem selvagem* é mais complexa: como símbolo, ele representa um conjunto de ideias e de sentimentos em contradição frequente com o mito que lhe deu origem. Nos finais da Idade Média, o *homem selvagem* surge por vezes representado num contexto de valoração positiva, como uma criatura vivendo em estreita harmonia com a natureza e levando uma existência livre, capaz de suscitar a admiração e o respeito, como alternativa válida para os males que afetavam a civilização. Por outro lado, com a chegada das notícias dos novos mundos descobertos, o mito do *homem selvagem* é reduzido ao campo ficcional, dissolvido pelos conhecimentos científicos recém-adquiridos, para ser reconstituído como um mito interno e psíquico (cf. Husband, 1980, p. 12-16).¹

Tanto nas *Maravilhas do Oriente* como nas lendas alexandrinas surgem já referências a protótipos primitivos do *homem selvagem*, mas é durante a Idade Média que se estabelece a sua iconografia definitiva. A partir do século XII, define-se a convenção de representar esse ser coberto de longa pelagem, excetuando o rosto, as mãos e os pés. O corpo revestido de pelos significa não só uma forma de vida afastada da civilização, como também um estado mental próximo da síndrome maníaco-depressiva, situações experimentadas temporariamente por algumas figuras como Santa Maria Madalena, São João Crisóstomo, Merlin ou Lancelote, que, curiosamente, são em alguns casos convencionalmente representadas com pelagem (cf. Husband, 1980, p. 7-11 e 41).

Uma variante do *homem selvagem* apresenta-o com o corpo coberto de espessa folhagem, em vez de pelo - trata-se do *homem silvestre*. Ambos têm como atributo característico uma grossa maça ou cacete de madeira, que transportam ao ombro ou numa das mãos.

Representações do homem selvagem

No domínio da iluminura portuguesa, esse tema surge no fólio 88 do *Livro de horas dito do infante D. Fernando*, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, onde figura um combate entre *homens selvagens* e um ser monstruoso, meio peixe, meio homem, com couraça e elmo. Trata-se possivelmente de um

combate entre o bem e o mal. No fólio I da *Genealogia do infante D. Fernando*, guardada no British Museum, aparecem dois selvagens segurando o escudo com a empresa e o moto do infante. No mesmo fólio, na orla do lado esquerdo vê-se um combate entre *selvagens* e sátiros.

No que diz respeito à escultura em Portugal, são inúmeras as figurações de *homens selvagens*. Estes aparecem pela primeira vez num fecho de abóbada do claustro da Sé de Évora, em finais do segundo quartel do século XIV. Vários autores mencionaram já a existência de *selvagens* ladeando os brasões da capela da Confraria dos Mareantes da casa do navegador João Velho, ambas do século XV, em Viana do Castelo, bem como um conjunto de *homens silvestres* no Mosteiro dos Jerónimos e outro de dezasseis casais de *selvagens*, datado da primeira metade do século XVI, que se encontra no octógono central da Charola dos Templários, no Convento de Cristo, em Tomar. Igualmente, no Museu Arqueológico de São João de Alporão, em Santarém, conserva-se um baixo-relevo em pedra representando um *homem selvagem* empunhando um escudo com a cruz de Aviz numa mão e um ramo de árvore na outra. No friso inferior do retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra, obra de escultores flamengos, terminada em 1502, pode-se observar uma curiosa figuração de um homem *selvagem* retesando um arco, que aponta na direção de um javali a tocar gaita-de-foles.

É sobretudo na escultura tumular que o tema do *homem selvagem* surge com mais frequência. Em dois casos, no túmulo do III Senhor de Cantanhede, Dom Fernando de Meneses, e de sua mulher, Dona Brites de Andrade, de cerca de 1440, que se encontra no transepto da igreja do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, e no túmulo de Dom João de Albuquerque, de cerca de 1480, exposto no Museu Regional de Aveiro, aparecem casais de *homens selvagens* a segurar escudos heráldicos.

Essa figuração dos *selvagens* como tenentes de escudos, que surge também na iluminura, na já anteriormente referida *Genealogia do infante D. Fernando*, obteve grande aceitação na Espanha, onde foi empregada na decoração de túmulos ou de fachadas de casas nobres, desde finais do primeiro terço do século XV. Nos finais da centúria de Quatrocentos difundiu-se por toda a Europa, aparecendo em gravuras, iluminuras e tapeçarias. A escolha desse tema iconográfico para figurar como tenente heráldico, elemento que habitualmente simbolizava as forças inferiores que de adversárias e atacantes se transformam em servidoras do elemento central vitorioso, justifica-se plenamente se se atender ao facto de o *homem selvagem* representar os instintos inferiores e a força bruta, aqui colocada ao serviço da afirmação do poder.

A figura do *selvagem* surge noutros dois túmulos portugueses com uma função de subordinação idêntica. No de Fernão Teles de Meneses, obra de cerca de 1490, atribuída a Diogo Pires-o-Velho, que se encontra na igreja do Convento de São Marcos, perto de Tentúgal, dois *homens selvagens* seguram, no topo, as cortinas do esperável. No sepulcro de Dom Diogo da Silva, falecido em

1556, obra bastante mais tardia, que se encontra na mesma igreja, decoram a arca tumular duas figuras de *homens selvagens* que, armados com maças, seguram uma cartela.

Sem carácter exaustivo, salienta-se que também na ourivesaria portuguesa esse tema foi objeto de representação frequente, em diversas salvas de prata de fins do século XV e inícios do XVI. Essas salvas, normalmente conhecidas como "de bestas e de cardos", apresentam uma decoração exuberante, com *homens silvestres*, guerreiros e animais fantásticos emergindo de folhagens e silvas, símbolos das florestas. A sua popularidade coincide com o início da expansão portuguesa. A permanência do tema do *selvagem* relaciona-se com a sua tradicional associação com os habitantes de paragens distantes e exóticas, convenção essa existente na literatura de viagens anterior aos descobrimentos e que levou o seu tempo a desaparecer, apesar de os relatos trazidos pelos exploradores portugueses contrariarem estas crenças.²

Em Portugal acompanhou-se de tal forma a voga da figuração do *homem selvagem* que, no seguimento do que se fazia na maior parte das cortes europeias, aparece frequentemente referida a sua participação em "momos", desfiles, festas e representações teatrais. Denunciando a sua origem literária, o *homem selvagem* ultrapassa os limites da representação artística para surgir integrado em mascaradas e outros divertimentos cortesãos. Assim aconteceu, quando do casamento de Dona Leonor, irmã do rei Dom Afonso V, com o imperador Frederico III da Alemanha, em 1451. Rui de Pina, na *Crônica do senhor rei D. Afonso V*, relata como foi esse casamento e as festas que por ele se fizeram; a certa altura, o rei desafiou os cavaleiros para justas reais, «A que o Yfante Dom Fernando veo com seus ventureiros vestidos de guedelhas de seda fina como salvagens, em cima de bõos cavallos» (Pina, 1977, p. 761).

Num romance de cavalaria, publicado pela primeira vez em 1567, da autoria de Jorge Ferreira de Vasconcelos e intitulado *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*, descreve-se um torneio feito em Lisboa em 1552, em honra do príncipe Dom João. Aí se menciona «Hum salvagem vestido de peles, com huma cabeleyra que lhe chegava ate os gijolhos, e na mão esquerda hum arco com huma frecha nelle». Mais adiante, no mesmo capítulo, descreve-se um barco «cuberto de folhas de era, ho qual remavam nove salvages vestidos de musgo, e os capelinhos, e outro que ho governava, todos de mazcaras» (Vasconcelos, 1867, p. 330 e 348).

O tema do *homem selvagem* teve assim entre nós uma utilização e um significado paralelos aos que lhe foram atribuídos por toda a Europa. Funcionou como um mito, ocupando um lugar destacado no imaginário português como amostra de um "mundo às avessas", objeto de sentimentos antitéticos de repulsa e de sedução. Preencheu sem dúvida um espaço importante no universo ambíguo do maravilhoso e do desconhecido. Enquanto símbolo, remete para a imagem ao espelho do homem medieval, representando todo um conjunto de pulsões recalcadas e funcionando ora como elemento moralizador, por contraposição, ora como escape de tensões

de várias ordens, por afirmação. A sua origem literária parece clara, bem como a sua relação com as forças brutas da natureza, e, logo, com a não-civilização, em contraste declarado com a ordem do universo medieval.

Embora ligado à conceção do outro civilizacional, o *homem selvagem* representou também, através de um processo de interiorização, o outro que existe em cada homem. As formas assumidas por esse tema na arte portuguesa, à semelhança do que sucedeu no resto da Europa, contemplam o longínquo, a novidade, o desconhecido e a alteridade. A figura do *homem selvagem* não é pois uma criação do imaginário português, mas antes uma “moda” importada, que acabou por se revelar particularmente ajustada às necessidades oníricas e míticas da mentalidade nacional.

Os descobrimentos e uma nova imagem da humanidade

Até a descoberta dos novos territórios, o mundo para lá das fronteiras da cristandade era visto como o reino da confusão e do caos, da natureza ameaçadora e desordenada, dos monstros e dos seres fantásticos. Era esse o *habitat* do *homem selvagem*. Duarte Pacheco Pereira, no *Esmeraldo de situ orbis*, atribui essa designação quer a alguns africanos do Saara, quer aos chimpanzés da Serra Leoa, referindo-se a estes como «*homens selvagens, a que os antigos chamam Sátiros, e são todos cobertos de um cabelo ou sedas quási tão ásperas como de porco*» (Pereira, 1988, p. 91).

A passagem do fantástico ao real, da "bestialidade" ao humano faz-se através dos descobrimentos, que implicam o colapso de um mundo essencialmente hermético e eurocêntrico, o recuo do maravilhoso e a construção de uma nova imagem da humanidade, onde se insere o desenvolvimento de novas conceções e atitudes em relação aos habitantes dos novos territórios. Denunciada como ilusão, a antropologia monstruosa entra em descrédito, e com ela o próprio mito do *homem selvagem*, cuja figuração se mantém esporadicamente na arte portuguesa, mas deixa de ter um papel significativo, atuando como mero figurino decorativo, ou como uma ficção inofensiva, reinventada à medida dos prazeres de uma minoria cortesã. Em sua substituição, e fruto do confronto com as novas realidades, que vêm revolucionar as conceções preexistentes acerca do homem e da sua natureza, surgem as figuras do negro e do índio, que vão de certa forma ocupar no imaginário português de Quinhentos o lugar deixado vago pelo *homem selvagem*.³

Até meados do século XV, o discurso sobre o outro era com frequência elaborado no registo do fantástico. A imagem mental do índio situa-se necessariamente na confluência entre o relato e a representação, nem sempre claramente independentes e parecendo por vezes ignorar a realidade. Na Idade Média, não existia uma divisão entre literatura científica e literatura de ficção. A arte traduzia os textos em imagens, sendo as lendas frequentemente tomadas

por verdades. Assistimos assim à criação de formas de visão que são sobretudo formas de "não-visão", ou de visão distorcida.

Torna-se perceptível um conflito permanente, baseado na irredutibilidade do outro às imagens do passado e aos "*a priori*". O relato, no qual se fundamentavam até então as representações, revela-se incompatível com a experiência. A realidade encontrada era muitas vezes interpretada em função da expectativa criada pelas narrativas de viagens medievais. Cristóvão Colombo, na sua *De insulis inventis epistola*, datada de 1493 e repetidamente impressa em numerosas traduções, e que permitiu aos europeus saber da viagem do navegador pelas suas próprias palavras, descreve as ilhas que visitou, afirmando que não encontrou as monstruosidades humanas que muitos esperavam que habitassem essas regiões longínquas. No entanto, refere que encontrou canibais e que ouviu relatos de uma ilha habitada só por mulheres.

Quando cai por terra a crença numa pluralidade de espécies antrópicas e se amplia à noção da unidade do género humano, a curiosidade despertada pelos novos homens é quase ilimitada, seja no que diz respeito às suas particularidades somáticas (cor, feições), seja, ainda, quanto às discussões acerca do seu posicionamento numa escala que vai da bestialidade pura à humanidade civilizada. A conceção eurocêntrica serve mais uma vez de base ao estabelecimento de uma "hierarquia de raças", apoiada em diferenças somáticas, que coloca os brancos no topo e os guineenses ou etíopes, negros de cor muito escura e cabelo crespo e curto, como modelo negativo absoluto (cf. Margarido, 1984, p. 516-518), situando-se os índios brasileiros num espaço intermédio.⁴

O índio não é uma realidade objetiva e permanente, mas uma construção mental, uma pura *imagem* criada pelos europeus. Os europeus "inventaram" o índio, mais do que o descobriram, da mesma forma que a América não foi descoberta, mas "inventada" pelos europeus do século XVI⁵. O desafio intelectual colocado aos cronistas consistia em descrever e classificar os fenómenos, instituições e comportamentos dos índios através dos modelos europeus tradicionais. Não dispondo de utensílios conceptuais adaptados, procuram a sujeição das novidades encontradas a modelos culturais e critérios taxonómicos europeus. Tudo o que é estranho e exótico capta de início a atenção dos autores dos primeiros relatos, da mesma forma que nas artes plásticas é valorizado o diferente, o insólito.

É de notar ainda que a visão do outro transmitida pela literatura da época é globalizante, não contemplando o retrato, já que o encontro se realiza no plano coletivo e nunca no plano individual. Tal facto terá igualmente as suas consequências na representação plástica do índio, que surge sempre como um "tipo", desprovido de aspetos fisionómicos particulares.

Representações do índio

A iconografia do índio brasileiro do início do século XVI remete muitas vezes para uma visão contraditória, ao situar os indígenas do Novo Mundo nos extremos da escala ontológica. Tal facto tem que ver com a forma como esses novos homens são classificados nas crónicas de viagens da época.

Algumas das representações do índio revelam um discurso evangelizador, que crê na realização de utopias religiosas e na reconstrução da Igreja primitiva, apresentando-o primitivo, inocente e puro, não contaminado pelos vícios da civilização ocidental, e como tal particularmente apto a receber o dom da palavra divina. Na literatura europeia desse período distinguem-se os homens que estão em circunstâncias que os tornam capazes de conhecer a verdade e que apesar disso a negam – os fiéis muçulmanos ou judeus - e os outros, que nunca tiveram a oportunidade de serem “iluminados” pela verdade e portanto não são culpados; estes segundos correspondem ao mito do "bom selvagem", ao homem no seu estado inicial de pureza, sem malícia, e portanto liberto de qualquer culpa por desconhecer Deus e a fé cristã. No entanto, tem as capacidades necessárias para se juntar aos crentes, desde que receba instrução (cf. Albuquerque, 1990, p. 33-41).

Por outro lado, muitos autores, ao colocarem a tónica nos comportamentos em sociedade (sistemas de crenças, formas de governo, rituais de matrimónio, leis de descendência, meios de subsistência), descrevem o indígena como bárbaro e selvagem, filosofia necessária para legitimar o imperialismo civilizador europeu. As suas características são a antropofagia, que repugnava particularmente aos europeus, a nudez, a falta de crenças religiosas, a inexistência de uma organização social e política estável, a poligamia, a desordem sexual, os sacrifícios humanos e a idolatria (cf. Pereira Iglesias, 1993, p. 175 -85).

A descoberta dos tupinambás não provocou em Portugal grandes discussões metafísicas sobre a sua natureza. Os habitantes do Brasil eram homens, sem sombra de dúvida, e portanto deviam ser convertidos. O governo considerou-os como pessoas livres desde 1570 e proibiu os colonos de os tornarem escravos, o que nem sempre foi cumprido.

Nota-se ainda nas primeiras descrições da Terra de Vera Cruz aquilo que certos historiadores contemporâneos referem como uma "nostalgia do Paraíso". Os cronistas pretendem ver na realidade encontrada a fantasia utópica do paraíso terrestre. Na Carta de Pero Vaz de Caminha surgem todos os tópicos da visão idêntica: a natureza é exuberante, a fauna e a flora exóticas, o clima ameno, há profusão de água doce, possibilidades de existência de riqueza mineral, as terras são férteis, os ares saudáveis. Os seus habitantes são dotados de inocência, simplicidade, bondade e têm um estilo de vida de acordo com as leis da natureza.

Nos primeiros textos acerca dos índios brasileiros, é notório o fascínio dos autores com a aparência física dos indígenas. Na Relação do Piloto Anónimo,

os índios são vistos como «*gente parda, bem disposta, com cabelos compridos, barba pelada. As pálpebras e sobrancelhas são pintadas de branco, negro, azul ou vermelho*».⁶

Na *Carta de achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, diz-se que os índios «*são pardos, um tanto avermelhados, corpos robustos, bons rostos, narizes bem-feitos, cabelos corredios, rapados até acima das orelhas [...] Na cabeça trazem um sombreiro de penas de aves compridas, com uma copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como as dos papagaios. Detrás, no sítio rapado da cabeça, uma espécie de cabeleira de penas de ave amarela cobria-lhes o toutuço e as orelhas. Outros, quartejados de cores uns metade de sua cor e outra de tintura negra azulada*».⁷

O *Auto notarial*, de Valentim Fernandes, refere que «*em certos dias [os índios] pintam os corpos de várias cores; outros, depois de untarem os corpos, revestem-nos de pequenas penas de aves de vária coloração; uns terceiros prendem ao corpo grandes penas, para se assemelharem a aves*».⁸

Esses aspetos exóticos vão ao encontro da predileção pelo insólito, vindo a ser integrados na figuração-tipo do índio brasileiro, que reflete o aproveitamento das suas potencialidades simbólicas e decorativas.

Na cartografia portuguesa do século XVI, a representação do índio brasileiro corresponde às descrições anteriormente referidas. No *Atlas* de Lopo Homem, de 1519 (Bibliothèque nationale, Paris), num mapa anónimo português de cerca de 1538 (Koninklijke Bibliotheek, Haia), na Carta Reinell, de cerca de 1522 (Bibliothèque nationale, Paris) e na Carta de Sebastião Lopes, de 1558 (The British Library Board, Londres), surgem figurações de índios brasileiros com toucados e saíotes de plumas, de pele parda e cabelos lisos, ocupando-se da apanha do pau-brasil ou acompanhados pela fauna e flora daquelas paragens.

O aparecimento da figura do índio nos quadros tradicionais da iluminura insere-se genericamente na inclusão de temas exóticos. Assim, na *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, copiada no tempo de Dom Manuel, e que se encontra em Madrid, na Biblioteca Nacional, surge uma pequena figura de índio junto a uma árvore exótica.

Nas iluminuras da *Leitura nova*, no frontispício Estremadura II, datado de 1527, pode ver-se, no canto inferior direito, um índio corado de flores, ser híbrido cujas extremidades inferiores são as de um animal, inserido num motivo de grotescos.

No *Livro de horas dito de D. Manuel*, obra talvez iniciada em 1517, o fólio II, relativo ao mês de maio, apresenta um enigmático cortejo fluvial, ou naumaqui⁹. Á proa das duas embarcações representadas seguem duas figuras, ambas com boinas emplumadas, semelhantes aos toucados de penas dos índios brasileiros. Trata-se talvez de uma festa cortesã, na qual o habitual *homem selvagem* foi substituído por figuras toucadas à maneira dos índios, mais em concordância com o fascínio despertado pelas novidades acerca dos

territórios recém-descobertos. O fólio 87 verso da mesma obra, com a iluminura da Adoração dos Magos, já do reinado de Dom João III, figura, na exótica comitiva dos Reis Magos, um índio de pele escura e cabelos corredios, adornado com manilhas de ouro.

O bom e o mau selvagem

Quanto à pintura do período manuelino, ficaram-nos duas obras portuguesas de inegável interesse em que surge representado o índio brasileiro. No primeiro caso, mais antigo, temos a representação do índio que, pela evangelização levada a cabo pelos portugueses, se torna recetáculo da mensagem da salvação trazida por Cristo à terra, significado ligado à festa litúrgica da Epifania, para que a cena remete. Trata-se do painel da *Adoração dos Magos* (cf. Rodrigues, 1992, p. 91-92, e 1995, p. 230-237), pertencente ao antigo retábulo-mor da Sé de Viseu, obra encomendada após 1500 pelo bispo Dom Fernando Gonçalves de Miranda, e cuja pintura, talha e douramento se encontravam concluídos em 1506. Esse magnífico retábulo foi realizado por uma parceria de vários artistas de possível origem flamenga, com a participação provável do pintor português Vasco Fernandes. No painel em questão, o rei Baltasar, tradicionalmente negro, aparece como um índio do Brasil, um tupinambá (subgrupo dos povos tupi, pertencente à grande família linguística dos tupis-guaranis), situado no centro da composição, em cujo traje se misturam influências europeias convencionais - a camisa e os calções - com a novidade exótica de um toucado de penas, ao qual não falta sequer a «*copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como as dos papagaios*», a que se refere Pero Vaz de Caminha na sua carta, bem como inúmeros colares de contas coloridas, grossas manilhas de ouro nos pulsos e tornozelos, brincos de coral branco, um remate de penas idênticas às do toucado, no decote e na franja do corpete, e uma flecha tipicamente tupinambá, com o seu longo cabo. Segura igualmente uma taça feita de noz de coco montada em prata, o que reforça o carácter exótico do conjunto.

A substituição do tradicional rei negro, representante da África, por uma figura mais fascinante e exótica, que lembra o continente recém-descoberto, foi certamente influenciada pelos primeiros relatos trazidos pela armada de Pedro Álvares Cabral, nos quais o índio é visto como o "bom selvagem", numa perspectiva idílica em que a nudez e a inocência testemunham a sua bondade e o relacionam com o Paraíso perdido. Igualmente, pode-se pensar na ideia de que os índios eram passíveis de conversão ao catolicismo, que perpassa muitos dos primeiros textos relacionados com o achamento do Brasil (cf. Dias, 1999, p. 312-321).

Com efeito, na fonte mais importante para a definição do episódio da Epifania, o *Evangelho arménio da infância*, os três Reis Magos são relacionados com as três partes da terra: Melchior é o rei dos persas, Gaspar o dos árabes e

Baltasar o senhor dos índios. Sendo descendentes dos três filhos de Noé, que depois do Dilúvio tiveram a tarefa de repartir a raça humana pelos continentes, a eles se encontra associada a ideia da conversão de todos os povos da terra (cf. Caetano, 1994, p. 10-25).

Não podemos esquecer que o desejo de espalhar o Evangelho foi uma importante força norteadora da empresa dos descobrimentos, desde o tempo do infante Dom Henrique. A inclusão do rei índio simbolizará, assim, a confiança na possibilidade de conversão dos habitantes do novo continente, para além de um simples apontamento exótico, tão ao gosto desse período. Não há dúvida de que o artista procurou também mostrar o conhecimento crescente acerca dos novos mundos e povos relacionado com as viagens dos marinheiros portugueses.

Na outra obra, a associação índio-diabo assenta no hibridismo da aparência monstruosa dessas figuras estranhas cobertas de penas e nos aspetos negativos e diabólicos, que já circulavam quanto à sua caracterização. Trata-se do painel *O Inferno*, obra de oficina portuguesa cosmopolita, possivelmente do primeiro quartel de Quinhentos, onde o índio, ou pelo menos os seus atributos distintivos, é representado com um significado completamente diferente. Nessa pintura, de vincado sentido moralizador, Lúcifer, o símbolo do Mal, que preside ao desenrolar da cena, bem como outro diabo coxo colocado à direita do caldeirão central, e que transporta às costas um frade sodomita acorrentado ao seu jovem amante, surgem vestidos de penas coloridas. Sublimadas nessas duas figuras espantosas estão as características negativas normalmente atribuídas ao índio, ser próximo da pura bestialidade, herético e incapaz de dominar os seus instintos mais primários.¹⁰

Essa diabolização da imagem do índio brasileiro terá certamente que ver com os relatos chegados à Europa ainda no primeiro decénio de Quinhentos, que se referem aos habitantes do Novo Mundo como seres bestiais, libidinosos, praticando a poligamia e a antropofagia.

Ao contrário do que afirmam os autores que se debruçaram sobre essa questão, os relatos acerca do índio brasileiro tiveram repercussão no espaço europeu. Uma obra até agora nunca referida e onde surge a figuração de um índio como Rei Mago é uma tábua representando a adoração dos Magos, datada de 1510, atribuída ao pintor alemão Ulrich Apt, O Velho, que se conserva no Museu do Louvre em Paris. Essa pintura fazia parte do antigo retábulo da igreja de Santa Cruz de Augsburg, e nela podemos ver a Virgem e o Menino sendo que São José se encontra ausente, como acontece frequentemente,¹¹ e os três Reis Magos, dois deles de feições europeias acompanhados de numerosa comitiva. No papel do Rei Mago mais jovem, Gaspar, que se encontra bem no centro da composição, em lugar de particular destaque, o pintor retratou com admirável realismo um índio sul-americano de cor parda, olhos rasgados, rosto anguloso e negros cabelos longos e corrediços, cortados numa franja a direito sobre a testa. Não encontramos aqui

a presença de nenhum elemento exótico para além desse rosto belíssimo: o índio traça ricamente à europeia e não apresenta toucado ou saiote de plumas, Manilhas, armas ou quaisquer outros objetos de particular interesse etnológico. Enquanto as fisionomias da Virgem e do Menino são claramente idealizadas, quer os Reis Magos quer as suas comitivas apresentam-se representados com muito realismo, como se se tratasse de verdadeiros retratos de personagens reais.

Resta explicar como é que um pintor secundário, cuja atividade está documentada de forma permanente em Augsburg entre 1486 e 1532, teve contacto com essa figura do índio logo no primeiro decénio do século XVI. Sabemos que na zona de Augsburg se produziram e circularam inúmeras gravuras e que a carta de Américo Vespúcio a Pier Francesco de Medici, onde se fala dos índios americanos, embora de autenticidade duvidosa, foi publicada primeiro em Paris em 1503 e um ano depois em Augsburg, sendo depois traduzida para alemão e neerlandês em 1505.¹²

Segundo o *Auto notarial*, de Valentim Fernandes, já em 1503 havia em Bruges uma representação plástica dos índios do Brasil, mandada, juntamente com uma pele de crocodilo, para a capela do Sangue de Cristo, naquela cidade da Flandres, por João Drabe (cf. Andrade. 1972, p. 545).

Outras tentativas de representar o índio americano encontram-se na arte europeia de inícios de Quinhentos. Sabemos que em 1519 Dürer pôde apreciar, no palácio real de Bruxelas, os tesouros trazidos por Hernán Cortés, juntamente com seis astecas, que foram mostrados quando da coroação de Carlos V em Aachen.

Para além do testemunho que Dürer nos deixou do seu deslumbramento diante de tais riquezas, essas curiosidades americanas influenciaram igualmente as figuras de índios armados de arcos e flechas e toucados de plumas que surgem no túmulo do cardeal Amboise, arcebispo de Rouen, em Saint-Jacques de Dieppe. Essas figurações têm por base as máscaras de ouro que o corsário Jean Ango de Dieppe apresou no ataque a três caravelas espanholas que transportavam o tesouro mencionado por Dürer (cf. Bonet Correa. 1968, p. 179-180).

No *Livro de horas* do imperador Maximiliano, Dürer desenhou à margem do fólio 41 um nativo brasileiro, como ilustração do salmo 24.1 (Bayerische Staatsbibliothek, Munique). Esse texto foi impresso por Johannes Schonsperger em Augsburg em 1513, e a decoração de um dos exemplares, acrescentada por Dürer a tinta violeta, data de 1515. O índio brasileiro é desenhado minuciosamente, acompanhado por ramagens, onde se vêem pássaros exóticos e um caracol, e assenta sobre uma enorme colher de madeira, voltada ao contrário, artefacto provavelmente alemão. Ao colocar o índio sobre a colher, talvez Dürer pretendesse assinalar, de acordo com o texto do próprio salmo 24, que o índio receberia a bênção do Senhor (na época de Dürer, era costume os padrinhos oferecerem ao batizado a chamada "colher-apóstolo"); sendo um ser «de mãos inocentes e puro coração», pertenceria ao

genus angelicum, juntamente com o turco, que figura, acompanhado do seu camelo, no fólio 42v (cf. Kropfinger, 1990, p. 457-487).¹³

No *Triunfo de Maximiliano*, Hans Burgkmair elaborou uma série de xilogravuras com o cortejo triunfal, onde figuram igualmente, entre outros povos, os indígenas do Brasil. Estes encontram-se representados entre os habitantes de Calicute, termo que não se restringia à Índia, mas designava todos os povos das terras recém-descobertas, incluindo a América, que ainda era considerada parte do continente asiático. Aqui, à semelhança do que acontece na anterior miniatura de Dürer, também se misturam aspetos etnográficos distintos na figuração dos índios, que incluem toucados e saíotes de penas e bastões de guerra tupinambás, juntamente com machados de metal e outras armas inexistentes entre os indígenas brasileiros.¹⁴

Dentro desse contexto de exotismo, a figura do índio surge por vezes em festas da Corte com um significado idêntico ao do *homem selvagem*, isto é, como uma criatura digna de espanto e fascínio, selvagem, barulhenta e primitiva, mas desprovida de uma carga moralizadora, funcionando para mero divertimento palaciano, numa visão exótica e folclórica.

Assim sucedeu na *fête brésilienne* celebrada em Rouen em 1550, na receção de Henrique II e Catarina de Médicis.

A arte europeia de Quinhentos, na passagem da representação do *homem selvagem* ao índio brasileiro, revela a construção de uma nova imagem da humanidade propiciada pelos descobrimentos marítimos. Nesse novo contexto, emergem as figuras do índio e do negro, ocupando o imaginário outrora dominado pelas figurações do *homem selvagem*, sinal de ampliação da noção de unidade do género humano. Essas novas imagens, pelo seu hibridismo, pela mistura de realidade e fantasia, mostram como a passagem de uma antropologia monstruosa para o confronto direto com a realidade não foi um processo rápido e linear, mas antes uma viagem lenta, feita de avanços e recuos. Lado a lado com perfeitas anotações etnográficas, encontramos aspetos fantásticos, que denunciam a permanência do mito medieval do *homem selvagem*, ao qual se adapta ou se sobrepõe, não sem perplexidade, a realidade recém-descoberta.

¹ A representação da caçada ao *homem selvagem*, ou deste acorrentado e seguro por uma donzela, refletiria assim o desejo de extirpar e eliminar os instintos mais primários de cada ser humano. Ao *homem selvagem* aparece muitas vezes atribuído um papel *erótico*, sobretudo no século XIV, em figurações que têm possivelmente por base novelas de cavalaria ou romances medievais. É frequente a sua representação raptando uma donzela ou atacando o Castelo do Amor, no qual se encontravam várias figuras femininas, num desejo claro de sublimação dos instintos sexuais, reprimidos pelos códigos religiosos e sociais.

² Conservam-se exemplares dessas salvas de prata, que por isso mereciam um estudo iconológico exaustivo, no *Victoria and Albert Museum*, no *British Museum*, no *Ashmolean Museum* de Oxford, no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque, no *Palácio Nacional da Ajuda*, no *Museu Nacional de Arte Antiga*, na *Fundação Ricardo Espírito Santo*, no *Museu Nacional de Soares dos Reis* e em várias coleções privadas.

³ A permanência de algumas representações do *homem selvagem* paralelamente à figuração do negro e do índio é compreensível num quadro mental ainda apegado aos velhos mitos e símbolos, que persistem em simultâneo com a novidade.

⁴ Seria interessante verificar que muitas das características outrora atribuídas ao *homem selvagem* – primitivismo, violência, sensualidade exacerbada, desconhecimento de Deus – são as mesmas que encontramos agora a classificar os índios do Brasil, nos textos portugueses que se referem aos primeiros contactos com os indígenas.

⁵ Basta recordar como exemplo as palavras do humanista espanhol Hernán Perez de Oliva, que em 1528 escreve que Cristóvão Colombo organizou a sua segunda expedição para «misturar o mundo e dar àquelas terras estranhas as formas das nossas» (citado por Sebastián, 1990, p. 433-455).

⁶ Extratos adaptados do original, transcritos em Andrade (1972, p. 525-526).

⁷ Extratos adaptados do original, transcritos em Andrade (1972, p. 525-526).

⁸ Extratos adaptados do original, transcritos em Andrade (1972, p. 525-526).

⁹ Cf. A esse respeito a interessante interpretação feita por Vasco Graça Moura (s.d., p. 22-23).

¹⁰ Seria interessante verificar que essa visão do índio como pecador e ser demoníaco se aproxima grandemente da simbologia do *homem selvagem*. Numa gravura alemã de Melchior Lorsch, datada de 1545, que acompanha um texto de Lutero promovendo a *Reforma*, o próprio Papa foi representado como um *homem selvagem*, numa clara alusão ao diabo, o mesmo acontecendo com os índios desse painel português.

¹¹ A ausência de *S. José*, muito comum na pintura portuguesa desse período, revela a influência de uma passagem do *Evangelho segundo S. Mateus*: «Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim; estando Maria, sua mãe, desposada com José, sem que tivessem antes coabitado, achou-se grávida pelo Espírito Santo. Mas José, seu esposo, sendo justo e não a querendo difamar, resolveu deixá-la secretamente» (I, 18-19) (cf. Markl, 1995, p. 254).

¹² Conhecemos uma xilogravura alemã, colorida nos dois exemplares conservado, feita em Augsburg ou Nuremberg em 1505 para a edição desse texto da carta *Mundus novus*, em que surgem os índios brasileiros praticando canibalismo e representados com os toucados e saíotes de plumas, os adornos e o arco e outros utensílios usados pelos tupinambás. No entanto, para além do apontamento etnológico, os rostos não têm nenhuma feição distintiva, e não terão certamente inspirado o pintor do retábulo de *Santa Cruz de Augsburg*.

¹³ O bastão de guerra decorada com penas que empunha essa figura, bem como o seu toucado de plumas, é tipicamente tupinambá, embora Dürer, desconhecendo a função do bastão, o alongue excessivamente, como se se tratasse de uma lança. Se bem que os nativos brasileiros andassem descalços e praticamente nus, Dürer representa o índio coberto com um saíote de plumas e calçado

com sandálias de tipo africano. Esse saiote de plumas, que nunca fez parte da indumentária tupinambá, é claramente uma fantasia europeia, decalcada do saiote de folhagem que acompanha inúmeras figurações de *homem silvestre*, a sua função é a de cobrir a genitália dos índios e de permitir uma rápida identificação dessas figuras com o mundo exótico e selvagem recém-descoberto. Os colares e pulseiras de penas e contas são típicos dos nativos brasileiros, mas as feições da personagem nada têm em comum com os indígenas da *Terra de Vera Cruz*, sendo claramente europeizadas. (cf. Massing, 1991, p. 515-520).

¹⁴ Os temas do Novo Mundo estarão igualmente na origem de uma revitalização da figura do *homem selvagem* na Espanha, onde essa personagem passa a aparecer por vezes armada de flechas, aljava e rede, talvez em alusão ao índio americano, como sucede nas figuras de selvagem na escadaria da Universidade de Salamanca (cf. Azcarate, 1948, p. 48). Numa xilogravura de uma edição do *Mundus novus* de Vespúcio, datada de 1505, a clássica figura do *homem selvagem*, com um arco em vez da tradicional maça, e a mulher nua ao lado, representa também os índios recém-descobertos.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Luís de. "Jean Foneeneau - Geografia e mito no século XVI". *Mare Liberum*, n. 3, 1991, p.235-241.

ALBUQUERQUE, Luís de. "Pero Vaz de Caminha and the Brazilian American Indians". *La imagen del índio en la Europa moderna*. S.I. C.S.I.C., 1990, p. 33-41.

ANDRADE, António Alberto de. "O *Auto notarial* de Valentim Fernandes (1503) e o seu significado como fonte histórica". *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. v. V.

AZCARATE, José Maria de. "El tema iconográfico del salvaje". *Archivo Español de Arte*, n. 82, p. 81-99, abr.-jun. 1948.

BARRETO, Luís Filipe. "Descobrimentos e Renascimento - Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI". s.l., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s.d.

BONET CORREA, Antonio. "Integración de la cultura indígena en el arte hispanoamericano". *España in las Crisis del Arte Europeo*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968, p. 179-187.

CAETANO, Joaquim de Oliveira. "Ao redor do Presépio - Fontes e imagens do ciclo da Natividade". *Natividade em S. Roque*, s.l., Museu de S. Roque e Livros Horizonte, 1994, p. 10-25. Catálogo da Exposição.

"Circa 1492 - Art in the age of exploration". Washington/New Haven and London, National Gallery of Art/Yale University Press, 1991. Catálogo da Exposição.

CORTESÃO, Jaime. "A Carta de Pero Vaz de Caminha". s.l., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

DESWARTE, Silvie. *Les enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552 - Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l' Humanisme*. Paris, Fund. C. Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1977.

DIAS, Pedro. As representações do índio e da terra brasileira. In: _____. *História da arte portuguesa no mundo (1415-1822) - O espaço do Atlântico*. s. l., Círculo de Leitores, 1999, p. 312-321.

Espacio geográfico, espacio imaginario - El descubrimiento del Nuevo Mundo en las culturas italiana y española. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.

EVERAERT, J. & STOLS, E. (dir.). *Flandres e Portugal - Na confluência de duas culturas*. s. l., Eds. Inapa, 1991. Catálogo da Exposição.

FLEISCHMANN, Ulrich, ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig & ZIEBELL-WENDT, Zinka. "Os tupinambás: realidade e ficção nos relatos quinhentistas". *América, Américas - Revista Brasileira de História*, v. I I, n. 21, p. 125-145. ser. 1990-fev. 1991.

GISBERT, Teresa. "Los incas y los Reyes Magos". *Traza y baza - Cuadernos Hispanos de Simbologia, Arte y Literatura*, n. 7, p. 39-43, 1978.

GIUCCI, Guillermo. "A visão inaugural do Brasil: a Terra de Vera Cruz". *América, Américas - Revista Brasileira de História*, v. II, n. 21, p. 45-64, ser. 1990-fev. 1991.

HUSBAND, Timothy. *The wild man - Medieval myth and symbolism*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1980. Catálogo da Exposição.

LÓPEZ, Santiago Sebastián. *Iconografía medieval*. Donostia, Editorial Etor, 1988.

MARGARIDO, Alfredo. "La vision de l'autre (Africain et Indien d'Amérique) dans la Renaissance portugaise". In: *L'Humanismt portugais et l'Europe - Actes du XXIème Colloque International d'Études Humanistes*. Paris, Fund. C. Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984. p. 516-518.

MARK L, Dagoberto. *Livro de horas de D. Manuel - Estudo introdutório*. Lisboa, Crédito Predial Português/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

_____. "O humanismo e os descobrimentos - O impacto nas artes". In: PEREIRA, Paulo (dir.). *História da arte portuguesa*. s. l., Círculo de Leitores, 1995. vol. II, p. 405-425.

MASSING. Jean Miechel. "Early European images of America: the ethnographic approach". In: *Circa 1492 - Art in the age of exploration*. Washington/New Haven and London. National Gallery of Art/Yale University Press. 1991. p. 515-520. Catálogo da Exposição.

MOURA. Vasco Graça. *Damião de Góis, o Livro de horas dito de D. Manuel*. s.l.. Arte Ibérica. s.d.

PEREIRA. Duarte Pacheco. *Esmeraldo de situ orbis*. Lisboa. Academia Portuguesa de História. 1988.

PEREIRA. Paulo. *A obra silvestre e a esfera do rei - Iconologia da arquitetura manuelina na Grande Estremadura*. Coimbra. Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 1990.

PEREIRA

PEREIRA IGLESIAS, José Luís. "La imagen del índio en el viejo mundo. In: *Espacio geográfico, espacio imaginario - El descubrimiento del Nuevo Mundo en las culturas italiana y española*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993. p. 175-185.

PINA. Rui de. *Crónicas*. Porro. Lello e Irmão. 1977.

PIRES. Maria Lucília Gonçalves. "Imagens quinhentistas do Brasil - Retórica da descrição ". *Mare Liberum*, n. 3, 1991, p. 225-241.

RANDLES. W. G. L. "Peuple sauvages et états despotiques". *Mare Liberum*, n. 3, 1991, p. 299-307.

Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Áustria en España. s. l., Ministerio de Cultura/Electa Espana. 1992.

RODRIGUES. Dalila (coord.). "A produção provincial". In PEREIRA. Paulo (dir.). *História da arte portuguesa*. s.l., Círculo de Leitores. 1995 ou v. II, p. 230-37.

_____.(ccord.). *Grão Vasco, a pintura europeia do Renascimento*.s.l., CNCDP, 1992. Catálogo da Exposição.

SEBASTIÁN. Santiago. "El Indio desde la iconografía". In: *La imagen del indio en la Europa moderna*. s.l., CSIC. 1990. p. 433-455.

VASCONCELOS. Jorge Ferreira de. *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*. Lisboa. Tipografia Panorama, 1867.

VIANNA-DIAS, Mário & MELLO-E-SOUSA, Anna Maria de. "Visões míticas do Paraíso". In: Congresso Internacional de História - Missionaçãõ portuguesa e encontro de culturas. *Atas...v. II: África Oriental, Oriente e Brasil*. Universidade Carólica Pofuguesa/CNCOP/Fundaçãõ Evangelizaçãõ e Culturas. Braga, 1993, p. 629-46.